



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2015

**Purismus oder Evokation? Beiträge von Franco Albini und BBPR zur
Inszenierung mittelalterlicher Exponate in italienischen Museen der
Nachkriegszeit**

Mondini, Daniela ; Haupt, Isabel

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-116255>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Mondini, Daniela; Haupt, Isabel (2015). Purismus oder Evokation? Beiträge von Franco Albini und BBPR zur Inszenierung mittelalterlicher Exponate in italienischen Museen der Nachkriegszeit. In: Brückle, Wolfgang; Mariaux, Pierre-Alain; Mondini, Daniela. Musealisierung mittelalterlicher Kunst: Anlässe, Ansätze, Ansprüche. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 211-234.

Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux, Daniela Mondini (Hg.)

Musealisierung mittelalterlicher Kunst Anlässe, Ansätze, Ansprüche

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

Daniela Mondini und Isabel Haupt

Purismus oder Evokation?

Beiträge von Franco Albini und BBPR zur Inszenierung mittelalterlicher Exponate in italienischen Museen der Nachkriegszeit

Se arte è educazione, il museo deve essere scuola.
Giulio Carlo Argan, *Il museo come scuola*, 1949

Der deutsche Begriff ›Aufklärung‹ dürfte sich in der italienischsprachigen Fachliteratur über kunsthistorische Themen der Nachkriegszeit nicht allzu häufig finden. Wenn Manfredo Tafuri ihn in seinem Überblickswerk zur italienischen Architektur von 1944 bis 1985 dem Kapitel über Museen voranstellt, umschreibt er damit aber durchaus die Zielsetzung, die viele Kuratoren und Architekten verfolgten, als in den 1950er Jahren die Institution Museum in Italien neu ausgerichtet und Museumsbauten neu gestaltet wurden.¹ Mittelalterliche Exponate spielten dabei eine bedeutende Rolle, möglicherweise weil sie durch das faschistische Regime ideologisch weniger vereinnahmt worden zu sein schienen als dies beispielsweise bei Werken der römischen Antike der Fall war.² Anhand zweier Fallbeispiele dauerhafter musealer Präsentationen der frühen 1950er Jahre untersucht unser Beitrag unterschiedliche Ausstellungsmodi mittelalterlicher Exponate in historischen Gebäuden. Analysiert werden die Beziehungen zwischen ausgestellttem mittelalterlichem Objekt und architektonischem Raum, Bezugnahmen auf die Geschichte sowie deren unterschiedliche Gewichtung durch die Architekten und Museumsdirektoren.³

Zu jener Zeit war die Reflexion über eine spezifische Didaktik der musealen Kommunikation noch relativ jung. Vor dem Hintergrund dieser Debatte entstanden die für ihre Poesie berühmt gewordenen Museumsreinrichtungen von Carlo Scarpa, dem heute wohl bekanntesten italienischen Museumsarchitekten jener Zeit. Seine Interventionen in der Gemäldegalerie der Accademia (1945–1960) und im Museo Correr in Venedig (1953 und 1957–1960), im Palazzo Abatellis in Palermo (1953–1954), in

1 Manfredo Tafuri, *Storia dell'Architettura Italiana 1944–1985*, Turin: Einaudi, 1986, S. 64.

2 Die erste Ausstellung, welche die Galleria della Accademia in Venedig nach Ankunft der Alliierten in den einzigen unzerstört gebliebenen Sälen zeigte, war der Malerei der sogenannten Primitivi gewidmet, vgl. Maria Cecilia Mazzi, *Musei anni 50. spazio, forma, funzione*, Florenz: edifir, 2009, S. 35. Dass das faschistische Regime durchaus auch mittelalterliche Kunst instrumentalisierte, hat jüngst Alessio Monciatti in seiner Studie über die ideologische Vereinnahmung Giotto als Gründerfigur der italienischen Kunst während des Ventennio gezeigt; vgl. Alessio Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Mailand: il saggiatore, 2010. In dieser Arbeit wird zudem deutlich, dass die Giotto-Ausstellung von 1937 mit ihren über dreihundert Werken (Vorläufer, Zeitgenossen, Nachfolge) durchaus ›moderne‹ Ausstellungsdispositive erprobte, die dann in großem Stil in der Nachkriegszeit zur Anwendung kamen.

3 Wir lehnen uns an die von Jana Scholze unterschiedenen Kommunikationsebenen und -codes an: 1. »Denotative Codes« übermitteln die Informationen, die ein ausgestelltes Objekt von seiner »vor-musealen« Funktion mit sich bringt. 2. Die inhaltlichen Zusammenhänge, die eine Gruppe von Objekten im räumlichen Setting der Ausstellung generieren, modifizieren die Konnotation des Exponats; man kann daher von »konnotativen Codes« sprechen. 3. Über das Zusammenwirken der denotativen und konnotativen Codes sowie über die Gesamtheit der Präsentation – also unter Einbeziehung der Ausstellungsarchitektur, der Vitrinen, des Beschriftungssystems usw. – gelangt man zur Analyse der »metakommunikativen Codes« einer Ausstellung, wodurch die meist unausgesprochenen wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Standpunkte und Ziele der Ausstellungsmacher näher gefasst werden können. Vgl. Jana Scholze, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld: transcript, 2004.

der Galleria degli Uffizi in Florenz (in Zusammenarbeit mit Ignazio Gardella und Giovanni Michelucci, 1954–1956) und insbesondere im Castelvecchio in Verona (erste Etappe 1958–1964) stießen auf große Resonanz.⁴ Neue Maßstäbe setzte er aber nicht allein. Auch die zeitgleichen Museumseinrichtungen von Franco Albini im Palazzo Bianco in Genua (1950–1951) und von BBPR im Castello Sforzesco in Mailand (1954–1956), um die es im Folgenden gehen soll, galten als innovativ und wurden in Fachkreisen über die Landesgrenzen hinaus intensiv diskutiert.⁵ Albini und BBPR setzten unterschiedliche Akzente im Umgang mit dem mittelalterlichen Exponat und mit dem dafür geschaffenen Museumsraum. Vereinfachend lassen sich die zum Tragen gekommenen Positionen mit den Schlagworten ›Purismus‹ und ›Evokation‹ beschreiben. Hier werden diese beiden Positionen gegenübergestellt: Erstere stellt eine Spielart der modernistischen Inszenierungspraxis in der sogenannten weißen Zelle dar, während Letztere zur Entstehungszeit als Bruch mit der Tabuisierung historistischer Traditionen angesehen wurde. Im Rückblick wirkt sie in dem Anspielungsreichtum, den die benutzten Zeichen entfalten, allerdings nicht so sehr ›historistisch‹ als vielmehr wie eine Ankündigung der Postmoderne.

Kulturelle Erneuerung und
architektonische Transformationen

Die materiellen Kriegsverluste veränderten ebenso wie der politische Wandel vom faschistischen Regime zur demokratischen Gesellschaft den Blick der Italiener auf die eigene Vergangenheit und ihre Zeugnisse. Es mag mit dem tradierten Selbstverständnis Italiens als Kulturnation zusammenhängen, dass während des gesellschaftlichen Transformationsprozesses in der Nachkriegszeit dem Museum und der Kunst eine besondere Rolle zugestanden wurde, greifbar in einer Modernisierungswelle der italienischen Museumslandschaft.⁶ Das Museum als »Sancta Sanctorum delle civiltà cittadine« – so 1957 der Pisaner Soprin-

4 Die Debatte über die Modernisierung des Museums wurde von Henri Focillon und Paul Valéry in der Zwischenkriegszeit angestoßen. Die Federführung lag beim 1926 gegründeten Office International des Musées, das aus der Commission und dem Institut de Cooperation Intellectuelle (dem Vorläufer der UNESCO) erwachsen war. Hierzu vgl. grundlegend Marisa Dalai Emiliani, »Faut-il brûler le Louvre?« Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni Trenta del Novecento e le esperienze italiane, in: dies., *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il »saper mostrare« di Carlo Scarpa*, Venedig: Marsilio, 2008, S. 13–49. Die Literatur über Scarpa ist sehr umfangreich, besonders hingewiesen sei auf *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, hrsg. von Licisco Magagnato, Mailand: Edizioni di Comunità, 1982; Christine Hoh-Slodczyk, *Carlo Scarpa und das Museum*, Berlin: Ernst, 1987; Sergio Polano, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La galleria della Sicilia, Palermo 1953–54*, Mailand: Electa, 1989; Richard Murphy, *Carlo Scarpa and the Castelvecchio*, London u. a.: Butterworth Architecture, 1990; Bianca Albertini und Sandro Bagnoli, *Scarpa. Museen und Ausstellungen* [1992], Tübingen und Berlin: Wasmuth, 1992; Nicholas Olsberg u. a., *Carlo Scarpa architecte: composer avec l'histoire*, Ausst.-Kat. Montréal: Centre Canadien d'Architecture, 1999; *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944–1976. Case e paesaggi 1972–1978*, hrsg. von Guido Beltramini, u. a., Mailand: Electa, 2000; Luciana Miotto, *Carlo Scarpa. I musei*, Turin: Testo & immagine, 2004.

5 Marisa Dalai Emiliani, Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rinvincita della storia, in: *Carlo Scarpa a Castelvecchio* (Anm. 4), S. 149–170. Seit diesem grundlegenden Aufsatz hat sich in Italien ein eigener museografiegeschichtlicher Forschungszweig etabliert. Der Versuch einer Synthese findet sich bei Mazzi (Anm. 2); siehe auch: G. D'Amia, Entre sauvegarde et mise a jour: la scenographie des musees des années 50 en Italie, in: *Le Moniteur Architecture AMC* Nr. 129 (2002), S. 88–91; Orietta Lanzarini und Marco Mulazzini, L'esperienza del porgere. I musei di Franco Albini e Carlo Scarpa, in: *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, hrsg. von Federico Bucci und Augusto Rossari, Mailand: Electa, 2005, S. 149–163.

6 Insbesondere die noch in den 1920er und in den

tendente Piero Sanpaolesi anlässlich der *Mostra di Museologia* auf der XI. Triennale di Milano – war einer der Orte, bei dessen Neugestaltung gesellschaftspolitische Ideale verhandelt wurden.⁷ Bis 1953 zählt ein Bericht des italienischen Erziehungsministeriums über 150 Museen, die entweder neu gegründet, wieder aufgebaut oder neu ausgestattet wurden.⁸ Abgesehen von wenigen Ausnahmen wie beispielsweise der Galleria d'Arte Moderna in Mailand (1950, Ignazio Gardella) wurde der Großteil dieser Museen in historischen Bauten mit Denkmalwert eingerichtet.

Die Museumseinrichtungen zeigen durchaus eine große museografische Spannweite. Ein gemeinsamer Nenner der divergierenden Positionen liegt in der Betonung des Museums als Ort visueller Erfahrung für den modernen Menschen, dessen Sehgewohnheiten als durch Illustrierte und Kino überformt betrachtet wurden. Kernaufgabe des Museums sollte die »Erziehung des Sehens« sein, so formulierte es unmittelbar nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil 1945 der Kunsthistoriker Lionello Venturi in einem Aufsatz über die Aufgabe des Museums: »Eines der interessantesten gesellschaftlichen Phänomene der letzten dreißig Jahre ist die enorme Entwicklung und zunehmende Bedeutung des Sehens im kulturellen Leben von heute [...]. Es ist unnütz zu beklagen, dass wer mehr schaut, weniger liest. Hingegen lohnt es, die neue Leidenschaft für das Sehen auf bildende Zwecke zu lenken, das heißt: »das Sehen zu lehren.«⁹ Wie auch sein Kollege Giulio Carlo Argan stand er unter dem Einfluss der Lektüre von John Deweys *Art as Experience* von 1934 und knüpfte an die im selben Jahr im Umfeld des Neuen Bauens formulierten Ideale des Museums als Bildungsstätte an.¹⁰

1957 widmete die anlässlich der XI. Triennale veranstaltete *Mostra di Museologia* den soeben wiederhergestellten italienischen Museen eine erste bilanzierende Überblicksschau. Sie sollte deren Rezeption nachhaltig prägen.¹¹ Nahezu alle damals vorgestellten Projekte finden sich

mittleren 1930er Jahren in Italien verbreitete historisierende Präsentationsweise – das sogenannte »Museo di ambientazione« – kam erst nach 1945 ganz aus der Mode; vgl. Mazzi (Anm. 2), S. 15.

⁷ Piero Sanpaolesi, *Attualità del Museo*, in: *Catalogo della XI. Triennale*, Mailand: Centro Studi Triennale di Milano, 1957, S. 49–50, S. 49.

⁸ Ministero della Pubblica Istruzione, *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945–1953*, hrsg. v. Giorgio Rosi u. a., Rom: Libreria dello Stato, 1953, S. 17–106; Dalai Emiliani (Anm. 5), S. 149 f.

⁹ Lionello Venturi, *Il museo-scuola* [1945], in: Mazzi (Anm. 2), S. 243–246, S. 243: »Uno dei fenomeni più interessanti della civiltà degli ultimi trenta anni è l'enorme sviluppo e la progressiva importanza della visione nella vita culturale d'oggi. [...] È inutile di lamentare che, guardando di più si legge di meno. Conviene invece di convogliare la nuova passione del guardare verso scopi istruttivi, cioè *educare la visione*.« Bereits vor 1930 setzte sich Venturi für eine Demokratisierung und Didaktik des »Sehens« im Sinne von Anleitungen zum visuellem Kunstgenuß für breite Schichten z. B. im Schulunterricht, ein; vgl. Lionello Venturi, *Una lezione su Giotto*, und ders., *Saper vedere*, beide publiziert in den *Annali della Istruzione Media 1931–1932*, popularisiert durch Matteo Marangoni, *Saper vedere*, Mailand: Treves-Treccani-Tumminelli, 1933.

¹⁰ Dalai Emiliani (Anm. 5), S. 166, Anm. 30, verweist auf die 1934 in Madrid auf dem internationalen Kongress über Museumsgestaltung propagierten Ideen. Eines der Leitmotive war die Selektion einzelner Kunstwerke aus den überfüllten Sammlungen und die von Focillon seit 1921 empfohlene Ablösung vom Klassifikationszwang nach Schulen; vgl. *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, 2 Bde., Paris: Société des Nations Office, 1934. Den Beitrag Italiens zu diesem Kongress und die italienischen Rezeption von Henri Focillons *La vie des formes* von 1934 beschreibt Mazzi (Anm. 2), S. 12. John Deweys *Art as Experience*, zuerst 1934 erschienen, erschien übersetzt und kommentiert von Corrado Maltese als *L'arte come esperienza*, Florenz: La nuova Italia, 1951.

¹¹ Vgl. *Mostra di Museologia*, in: *Catalogo della XI. Triennale*, Mailand 1957, S. 49–55.

im 1962 publizierten Standardwerk *Musei* von Roberto Aloi wieder.¹² In dem 1965 erschienenen, nach Ländern geordneten Überblickswerk *The New Museum* von Michael Brawne eröffnet gar eine Auswahl aus diesen italienischen Beispielen den Reigen.¹³ Bei all diesen zumeist bereits vor dem Krieg zu Museen umgestalteten Gebäuden hatten sich Kuratorinnen und Kuratoren sowie Architekten in der Nachkriegszeit auf zwei Ebenen der Frage nach ihrem Verhältnis zur Geschichte zu stellen. Und zwar einerseits auf der architektonischen Ebene: Wie sollte – nach der zeitgenössischen Terminologie – der »historische Behälter« gestaltet werden? Inwieweit sollte er als Baudenkmal zugleich auch Ausstellungsobjekt sein? Welchen historischen Leitschichten sollte man bei der architektonischen Restaurierung folgen? Andererseits waren auf der museografischen Ebene spezifische Ausstellungsräume zu schaffen. In welche Beziehung werden Exponate zum Raum, zueinander und zu den Ausstellungsvorrichtungen, also Bildträgern und Vitrinen, gesetzt?

Der Beitrag von Caterina Marcenaro und Franco Albini im Museo di Palazzo Bianco in Genua

Beispielhaft lassen sich diese Fragen anhand der Neueinrichtung des Museo di Palazzo Bianco in Genua verfolgen. Der kurz vor 1550 an der repräsentativen Strada Nuova (heute Corso Garibaldi) erbaute Palast der Familie Grimaldi wurde nach einem Besitzerwechsel im frühen 18. Jahrhundert umgebaut, blieb aber in seiner Ausstattung unvollendet. Er stellt ein Beispiel für die unerfüllt gebliebenen Ansprüche der Genueser Oligarchie im Settecento dar.¹⁴ Schon im 19. Jahrhundert befanden sich in ihm private Kunstsammlungen. Nachdem die Stadt Genua den Palast 1884 als Legat von der Marquise Maria Brignole-Sale erhalten hatte, wurden die Sammlungen 1892 den in ihm eröffneten Gallerie comunali überlassen. In der Folge dominierte die museale Nutzung des Baus. Im Krieg durch einen Bombenangriff stark beschädigt, wurde der Palast zwi-

schen 1945 und 1949 durch den Genio Civile, das Amt für Kulturgüterschutz, wieder aufgebaut und einem sogenannten »restauro critico« unterzogen, das heißt: Ergänzungen aus dem 19. Jahrhundert wurden entfernt und die Hülle des Settecento einschließlich der für Genueser Paläste traditionellen geometrischen Pavimente wurde wieder hergestellt. Mit der Umgestaltung der Pinakothek wurde sodann der Architekt Franco Albini betraut.¹⁵ 1951 eröffnet, ist das Museo di Palazzo Bianco ein Produkt der engen Zusammenarbeit mit der Museumsdirektorin Caterina Marcenaro. Albini, der sein Architekturstudium 1929 am Politecnico in Mailand abgeschlossen hatte, war in den 1930er Jahren vor allem als Designer tätig und hatte bereits einige bemerkenswerte Innengestaltungen für Messen und Ausstellungen geschaffen (1935 den INA-Pavillon für die Fiera di Milano, 1936 die *Mostra dell'oreficeria antica* anlässlich der VI. Triennale di Milano und 1941 die Ausstellung *Mostra del Bianco e del Nero e di*

¹² Roberto Aloi, *Musei-architettura-tecnica*, Mailand: Hoepli, 1962.

¹³ Michael Brawne, *Neue Museen, Planung und Einrichtung*, Stuttgart: Gerd Hatje, 1965, S. 30–65.

¹⁴ Zur Baugeschichte siehe Ennio Poleggi, *Strada Nuova, una lottizzazione del '500 a Genova*, Genua: Sagep, 1968.

¹⁵ Giulio Carlo Argan, La Galleria di Palazzo Bianco a Genova, in: *Metron* 7 (1951), Nr. 45, S. 25–40; Luigi Moretti, Galleria di Palazzo Bianco in: *Spazio* 7 (1952/1953), S. 31–40 und S. 106; Caterina Marcenaro, Le concept du musée et la réorganisation du Palazzo Bianco à Gênes, in: *Museum* 7 (1954), Heft 4, S. 250–267; Antonio Piva und Vittorio Prina, *Franco Albini 1905–1977*, Mailand: Electa, 1998, S. 234–239; Augusto Rossari, Leggezza e consistenza: I musei genovesi, in: *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (Anm. 5), S. 43–61; Federica B. Cavalleri, Palazzo Bianco, Genova: galleria civica d'arte, in: *Progettare per il costruito. Dibattito teorico e progetti in Italia nella seconda metà del XX secolo*, hrsg. von Maurizio Boriani, Novara: De Agostini 2008, S. 139–146; Mazzi (Anm. 2), S. 51–58.



1. Genua, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Design und Neuordnung von Franco Albini und Caterina Marcenaro, 1949–1951, Saal der Flämischen Meister

Scipione in der Brera). Die Zeit der großen Aufträge brach für ihn jedoch erst nach dem Krieg an, als er sich an urbanistischen Projekten für Stadtkerne beteiligte und in Genua neben der Museumseinrichtung des Palazzo Bianco auch jene des Palazzo Rosso (1950–1962) sowie das Museo del Tesoro di San Lorenzo (1952–1956) verwirklichen konnte.

Im Palazzo Bianco neutralisierten Caterina Marcenaro und Franco Albini die barocke Architektur im Inneren so weit wie möglich, ohne jedoch die Raumdisposition zu verändern. Der Museumsrundgang durch die vorwiegend aus Gemälden bestehende Sammlung ist chronologisch angeordnet und wird von einem herkömmlichen Schulen-Modell strukturiert. Bevor die mittelalterlichen Exponate und auch die neuzeitlichen Skulpturenbestände 1980 in das ebenfalls von Franco Albini und Franca Helg neu eingerichtete Museo di Sant'Agostino in Genua abwanderten,

konzentrierte sich die Kunst des Mittelalters (13.–15. Jahrhundert) im ursprünglichen Museumsparcours von 1950/1951 auf drei der 18 Räume des Palastes, nämlich die ersten beiden Säle im Erdgeschoss und den großen Hauptsaal des Piano Nobile für die Malerei der flämischen, franko-flämischen und holländischen Meister (15.–16. Jahrhundert).¹⁶ In den übrigen Sälen war vorwiegend Malerei der frühen Neuzeit bis um 1800 ausgestellt.

Die bewusst zeitgenössische Gestaltung bestimmt den Raumeindruck (Abb. 1). Kristalltüren ohne Metalleinfassung erlauben dem Blick, weite Raumsequenzen zu erschließen;

¹⁶ Der Wiederaufbau des kriegszerstörten Klosters Sant'Agostino in Genua wurde ab 1962 Franco Albini anvertraut und nach verschiedenen Etappen 1979 bzw. 1984 abgeschlossen. Vgl. Maria Botto, *Museo di Sant'Agostino*, Genua: Sagep, 1989, S. 7–12, und *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (Anm. 5), S. 58 f., S. 182 f.

die orthogonalen und diagonalen Raster der spiegelglatten Böden aus Marmor und Schiefer, die an den Raumgrenzen nicht halt machen, unterstützen diese Möglichkeit. Die Wände sind in neutralem Grau gehalten, während Stuckaturen und Gewölbe weiß gestrichen sind. Die Fensternischen werden durch Lamellenstoren neutralisiert und in horizontal gestreifte, gedämpft schimmernde Wandabschnitte verwandelt. Auf halber Höhe im Raum hängt an Eisendrähten das riesige Rechteck der dunkel eingefassten Leuchtstoffröhren als Signum höchster museologischer Modernität – wurden doch die meisten italienischen Museen erst nach 1945 mit elektrischer Beleuchtung ausgestattet. Ihr kaltes Licht bricht sich diffus an den grauen Wänden, vor denen die Gemälde hängen. Die Hängevorrichtung der Bilder – an einer Schiene knapp unterhalb des Gewölbeansatzes befestigte Metallstangen, an denen die Bilder festgeschraubt sind – strukturiert die Wände mit einer Sequenz vertikaler Linien.

Von den etwa 1500 Sammlungsstücken wurden in Anwendung strenger Qualitätskriterien lediglich 200 Werke ausgestellt, während der Rest zum Teil in andere Museen abwanderte bzw. in den für Konsultationen zugänglichen großen Depots aufbewahrt wird. Die strikte Selektion wurde von der Museumsdirektorin damit begründet, dass die geringe Qualität einiger Werke »der visuellen Erziehung des Publikums« schaden würde.¹⁷ Im Eröffnungskatalog von 1950 hatte die Kuratorin bereits erläutert, dass in der neuen Inszenierung das Paradigma »Palazzo« durch das des »Museums« ersetzt worden sei, wobei die Raumfolge wie die Abfolge von Kapiteln eines illustrierten kunsthistorischen Handbuches erlebt werden sollte.¹⁸ Die Absicht, jegliche Historismus-Reminiszenz zu unterdrücken, veranlasste die Museumsleiterin Marcenaro und den Architekten Albini dazu, alle nicht aus der Epoche der Gemälde selbst stammenden Bilderrahmen ersatzlos zu entfernen.¹⁹ Die rahmenlosen Gemälde vor der neutralen Wand lassen

tatsächlich an Abbildungen von Kunstwerken auf den weißen Buchseiten eines kunsthistorischen Lehrbuchs denken. Es wurde auch darauf verzichtet, die Räumlichkeiten des Museums wieder mit den vorhandenen Stilmöbeln einzurichten. Die qualitative Läuterung der Sammlung sowie die »aseptische« Präsen-

17 Marcenaro (Anm. 15), S. 256: »Certaines œuvres antérieurement exposées, mais dont on a estimé qu'en raison de leur qualité assez faible elles nuiraient plutôt qu'elles ne contribueraient à l'éducation visuelle du public et même qu'elles risqueraient de désorienter le visiteur non averti, furent remplacées [...].«

18 »Nell'attuale museo è stato programmaticamente abbandonato il concetto di »palazzo« ed è stato rigorosamente perseguito quello di »museo«. [...] Nella disposizione delle opere è stato seguito [...] un criterio cronologico e, al tempo stesso, di affinità linguistica e di scuole, in modo che le sale si svolgano come i preordinati capitoli di un'antologia figurativa.« Caterina Marcenaro, *Catalogo provvisorio*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1950, S. 3.

19 Hiermit schlossen sie an eine von Cesare Brandi mitinitiierte Debatte an. Jedoch distanzierte sich Brandi von der radikalen Lösung im Palazzo Bianco, die er wegen des Verzichts auf ein räumlich vermittelndes Element anstelle dieser Rahmen als »simplizistisch« kritisierte; vgl. Cesare Brandi, *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro* [1958], in: ders., *Teoria del Restauro*, erw. Ausg., Turin: Einaudi, 1977, S. 123–130, 127; deutsch in Cesare Brandi, *Theorie der Restaurierung*, München: Anton Siegl, 2006, S. 145–150. Brandi hatte schon 1942 mit der Hängung rahmenloser Leinwände historischer Gemälde experimentiert; vgl. ders., *Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro*, in: *Le Arti* 4 (1942), S. 366–371. Für die Auffassung, dass der Bildrahmen, wenn als bloßer »Schmuck« eingesetzt, der »echten Schönheit Abbruch« tue, berief er sich auf Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Hamburg: Meiner, 1974, §14, S. 65.

tation der Exponate ohne dekorative Fremdelemente und ohne Erinnerung an das historische Umfeld ihrer vormusealen Verwendung (indem ihre denotativen Codes weitestmöglich neutralisiert wurden) war Ergebnis einer Auffassung vom Museum als Ort der unmittelbaren ästhetischen Kunsterfahrung: »Je größer der Abstand und je deutlicher das Werk von der Epoche, der es entstammt, getrennt werden kann, desto unmittelbarer und lebendiger ist unsere Reaktion und um so fruchtbarer ist die Kontaktnahme.«²⁰ Das Exponat ist von seiner funktionalen, also kultischen oder dekorativen Aufgabe befreit und präsentiert sich nicht als historisches Zeugnis, sondern als rein ästhetisches ›Subjekt‹ in voller Zeitgenossenschaft. Es gelten nicht mehr die Kategorien von ›Alt und Neu‹, sondern die von ›Echt und Falsch‹ nach Maßgabe einer an Kants Idealismus anschließenden Ästhetik.²¹ Die Kunstwerke sind – neben vereinzelt platzierten eleganten Ledersesseln im Albini-Design – die einzigen Gegenstände, die in diesen kühlen Räumen eine Daseinsberechtigung haben. Sie haben den Raum erobert, indem sie vor den Wänden zu schweben scheinen oder an Metallstangen befestigt sind, die Kapitellen und Säulenstümpfen eingepflanzt wurden. Das Eigenleben der sich in den glatten Böden spiegelnden Kunstwerke ist derart ausgeprägt, dass Besucher in diesen abstrakten, verklärten Räumen der Kunst nicht wirklich vorgesehene zu sein scheinen (jedenfalls sind uns keine von Albini autorisierten Fotografien mit Besuchern in den Museumsräumlichkeiten bekannt). Geschaffen wurde so ein Museum für die Kunstwerke, Räume der Differenz zur Alltagswelt – ein artifizielles, zeitloses Universum.

Die Auffassung der Museumsverantwortlichen vom Verhältnis zwischen Alt und Neu zeigt sich beispielhaft in der Gestaltung der Tragstrukturen der Exponate. Die mittelalterlichen Kapitelle und Säulenstümpfe oder Steinzyylinder, die zu Basen der Bildträger umfunktioniert wurden, haben in dieser Inszenierung keinen ästhetischen Wert, der ihnen eine

eigenständige Existenzberechtigung im Museumsraum verleihen würde. Erst durch ihre Einfügung – gewissermaßen als Spolien – in einen zeitgenössischen Funktionszusammenhang bekommen sie ein Daseinsrecht. Marcenaro formulierte dieses Konzept folgendermaßen: »Das vollständige und authentische Erfassen der Vergangenheit würde ihr unausweichlich alle Kraft nehmen. Gerade aufgrund ihrer Fremdheit und ihres fragmentarischen Charakters kann sie die Gegenwart mit Anspielungen, mit Anregungen und mit Sinngebungen bereichern, die der historischen Epoche eigentlich fremd sind. Kein Zeugnis der Kunst, der Wissenschaft oder Geschichte lebt, wenn es nicht eine Bedeutung für die Gegenwart hat. Das Zeugnis ist kein totes Dokument der Vergangenheit, sondern eine neue Gegenwart, die sich erschafft und die eine spezifische Rolle spielt und ein Ziel zu erreichen hat in der neuen Wirklichkeit, in die es sich einbringt.«²² Wie das kontrastierende Verhältnis der Träger zu den Kunstwerken von einer Aktualisierungsabsicht bestimmt ist, so sollen sich die Artefakte durch unkonventionelle Paarungen gegenseitig beleben. In der Loggia vor dem

20 »Plus l'écart est grand et plus nettement l'œuvre a pu être isolée de la génération qui l'a produite, plus notre réaction est immédiate et vive, plus la prise de contact est féconde.« Marcenaro (Anm. 15), S. 254. Von der aseptischen Präsentation spricht Hoh-Slodczyk (Anm. 4), S. 7.

21 Marcenaro (Anm. 15), S. 257.

22 »La compréhension absolue et authentique du passé le rendrait irrémédiablement inerte. C'est par son étrangeté ainsi que par son caractère fragmentaire que le passé peut enrichir le présent d'allusions, de suggestions, de significations certainement étrangères à l'époque. Aucun document d'art, de science ou d'histoire n'a de vie s'il ne comporte pas une signification contemporaine. Le document n'est pas un témoin mort du passé, mais un nouveau présent qui se crée et qui a donc un rôle particulier à jouer, un but à atteindre dans la réalité nouvelle où il vient s'introduire.« Marcenaro (Anm. 15), S. 254.



2. Genua, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Design und Neuordnung von Franco Albini und Caterina Marcenaro, 1949–1951, südliche Loggia, Eingangsbereich der Sammlungen: Gegenüberstellung einer byzantinisierenden Muttergottes mit einer Madonnen-Skulptur von Pierre Puget

Eingang zum Hauptsaal der Flämischen Meister, wo Anfang und Ende des Rundgangs zusammenliefen, war eine Madonnenskulptur von Pierre Puget einer byzantinisierenden, zu einem Rechteck zurecht gesägten Madonnen- tafel des 13. Jahrhunderts gegenübergestellt – eine mittelalterliche und eine barocke Madonna im Dialog (Abb. 2).

In Albinis Museumsräumen unterschied sich die Behandlung des mittelalterlichen Artefakts als ein rein ästhetisches Kunstobjekt nicht von derjenigen eines barocken oder modernen Kunstwerks. Die Geschichte existierte in diesem Museum nur als Geschichte der Kunst, als Geschichte der Formen und der Stile. In der chronologischen Anordnung der Kunstwerke folgte das Museum im Palazzo Bianco zwar jener traditionellen Organisationslinie, die im Laufe des 19. Jahrhunderts kano-

nisiert worden war. Es radikalisierte sie aber insofern, als die Kohärenz der Chronologie zugunsten einer spannungsvollen ›Verwandtschaft‹ der Formen zurückgenommen wurde. Dies war beispielsweise gleich im ersten Saal der Fall, in dem abgenommene Fresken des 13. Jahrhunderts mit dem *Crocefisso dei Caravana* vereint waren, weil dieses damals als spanisches Werk des 16. Jahrhunderts geltende große hölzerne Kruzifix wegen seiner Expressivität »mittelalterlich« und daher mit den Malereien des Duecento assoziierbar erschien (Abb. 3). Zu guter Letzt bekamen die Kuratoren mit ihrer Zuordnung Recht, denn heute gilt das Kruzifix als eine rheinisch-westfälische Arbeit aus den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts.²³

23 Heute im Museo Sant'Agostino in Genua aufbewahrt, Botto (Anm. 16), S. 74. Vgl. Claro di



3. Genua, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Design und Neuordnung von Franco Albini und Caterina Marcenaro, 1949–1951, Saal 1: Crocifisso dei Caravana

Die Rezeption der Neupräsentation der Sammlungen des Palazzo Bianco in Architekturzeitschriften und in der museologischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre vermittelt den Eindruck, dass die relativ überschaubare Anzahl mittelalterlicher Exponate durch die Konservatorin, den Architekten und die Kritik privilegiert behandelt wurde, einerseits vielleicht wegen ihrer »einfachen«, »primitivistischen« Ästhetik, die sie dem modernen Geschmack näher erscheinen ließen als Werke des Barock und Rokoko. Andererseits stellten die mittelalterlichen Exponate die interessanteren und individuelleren Herausforderungen für das Design der Ausstellungsstrukturen dar.²⁴

Ganz neu und sehr aufwendig war die Präsentation der Fragmente vom Grabmal der Margarete von Brabant von Giovanni Pisano

Fabio, Crocefisso detto dei Caravana, in: *La sacra selva. Scultura lignea in Liguria XII–XVI sec.*, hrsg. von Franco Boggiero, Piero Donati, Mailand: Skira, 2004, S. 124.

²⁴ Moretti (Anm. 15), S. 33–36, veröffentlichte auch Detailzeichnungen der Befestigungsdispositive. Die Mittelalterrezeptionen im frühen 20. Jahrhundert behandelt ausführlich, jedoch unter Beschränkung auf Deutschland, Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München: Silke Schreiber, 1990. Eine Studie über die Mittelalterrezeption in Europa in der »zweiten Moderne« steht unserer Wissens noch aus. Hinweise gibt Willibald Sauerländer, Von den »Sonderleistungen Deutscher Kunst« zur »Ars Sacra«. *Kunstgeschichte in Deutschland 1945–1950*, in: ders., *Geschichte der Kunst. Gegenwart der Kritik*, hrsg. von Werner Busch u. a., Köln: DuMont, 1999, S. 277–292.



4. Genua, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Design und Neuordnung von Franco Albini und Caterina Marcenaro, 1949–1951, Saal 2: Marmorfragment des Grabmals der Margarete von Brabant von Giovanni Pisano

(Abb. 4 und Abb. 5).²⁵ Dieses besonders bedeutende Exponat war im ersten Stock im zweiten Saal zusammen mit dem byzantinischen Pallium aus San Lorenzo ausgestellt, einem in einer großen Vitrine aufgehängten Hauptwerk byzantinischer Seidenstickerei der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Nur in diesem Raum wurden mit einer eingezogenen Wand aus grauem Schiefer die Fenster der Südseite verschlossen, wohl weniger um die lichtempfindliche Textilie zu schonen, als um der Skulptur aus weißem Marmor einen kontrastreichen, dunkle-

ren Hintergrund zu geben.²⁶ Hier wurde auch das »lebhaft« geometrische Muster des Pavi-

²⁵ Heute ist das Fragment in die große Mittelaltersammlung des Museo di Sant'Agostino abgewandert. Siehe Ida Maria Botto, *Le »perigrinazioni« del monumento funebre attraverso i secoli*, in: *Giovanni Pisano a Genova*, hrsg. von Max Seidel, Genua: Sagep, 1987, S. 217–228.

²⁶ Eine Leuchtstoffröhre in der Vitrine (entsprechend damals neuester Technik und entgegen heutigen konservatorischen Maßstäben) sorgte für eine starke Ausleuchtung der Vorderseite der



5. Genua, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Design und Neuordnung von Franco Albini und Caterina Marcenaro, 1949–1951, Saal 2: Grabmal der Margarete von Brabant und byzantinisches Pallium aus San Lorenzo

ments mit einem grauen Spannteppich stillgelegt und somit jede Reminiszenz an den historischen Palazzo neutralisiert. Margarete von Brabant, Gemahlin des deutschen Königs Heinrich VII. aus dem Haus Luxemburg, war infolge einer Epidemie 1311 in Genua verstorben. Giovanni Pisano erhielt 1313 den Auftrag für ein Grabmal, das im Chor der Kirche San Francesco di Castelletto in Genua aufgestellt wurde. Die Fragmente zeigen die Halbfigur der Königin, die von zwei Engeln aus ihrem Totenbett gehoben wird. Ob es sich, wie Max Seidel meint, um die »elevatio animae« oder entsprechend einer These von Johannes Tripps um die leibliche Auferstehung der Königin handle, stand zum Zeitpunkt der Aufstellung in Palazzo Bianco nicht zur Diskussion.²⁷ Kein Bildzeugnis überliefert das Aussehen dieses Grabmals vor dessen Zerstörung 1797. Man darf an ein mehrgeschossiges Grabmonument denken, wie es sich für eine Königin gehörte,

die zudem nach ihrem Tod fast wie eine Heilige verehrt wurde.²⁸

mittelalterlichen Textilie; die Hängevorrichtung erlaubte auch eine Betrachtung der Rückseite.

27 Max Seidel, Sanctissima Imperatrix, in: *Giovanni Pisano a Genova* (Anm. 25), S. 121–163; Johannes Tripps, Eine Schutzheilige für Dynastie und Reich. Giovanni Pisano und das Grabmal der Margarete von Brabant in Genua, in: *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, hrsg. von Michael Viktor Schwarz, Luxemburg: Centre luxembourgeois de documentation et d'études médiévales, 1997, S. 27–49; Carlo di Fabio, Depositum cum statua decumbente. Recherches sur Giovanni Pisan à Gênes et le monument de Marguerite de Brabant, in: *Revue de l'art* Nr. 123 (1991), S. 13–26.

28 Seidel (Anm. 27), S. 121–163, bes. S. 160ff., veröffentlichte ein approximatives Vorstellungsbild des Ensembles und rekonstruierte den Aufbau in Analogie zum um 1320 fertiggestellten

Die Inszenierung, die Albin und Marcenaro für das 1,2 m breite Skulpturenfragment konzipierten, schuf ein völlig neues Ensemble: eine mobile, moderne Skulptur. Auf einer mit einer hydraulischen Hebevorrichtung versehenen, teleskopisch verlängerbaren Stahlröhre ruhte eine drehbare schmale Bühne, auf der die fragmentarische Figurengruppe aufgestellt war. Per Knopfdruck ließ sich mittels eines hinter der Schieferwand versteckten elektrischen Motors die Präsentationshöhe verstellen. Die langsame Rotation der Gruppe sollte mehrere Ansichten ermöglichen. Dieses Dispositiv bot in den Augen der Ausstellungsmacher die optimalen Bedingungen für das Studium der mittelalterlichen Skulpturenfragmente. Es erfüllte den museografischen Traum einer totalen Mehransichtigkeit und übertraf somit ältere Ausstellungsvorrichtungen, die auf drehbaren Sockeln dem Blick des Betrachters meist antike Skulpturen darboten.²⁹ Die Präsentationsmaschine von Albin, abgebildet in zahlreichen museologischen Zeitschriften sowie Architekturzeitschriften der 1950er Jahre, wurde zur Ikone für die neue »futuristische« Manier – so Germain Bazin 1967 – der italienischen Museografie, die den radikalen Kontrast zwischen Alt und Neu suchte.³⁰ Der mechanische Ausstellungsapparat für Skulptur machte jedoch nicht Schule. Man kann sich vorstellen, dass ein nicht spezialisiertes (aber auch ein spezialisiertes) Publikum mehr von diesem Apparat als vom Werk Giovanni Pisanos fasziniert war, und die Kritik blieb nicht aus. Man bemängelte die »funktionale Kälte« der Präsentation, die den Skulpturen ihre Poesie nehme.³¹

Bereits im Jahr 1968 entfernte man die Skulpturengruppe aus der Ausstellung und demontierte den Träger, der so kontrovers diskutiert worden war. Bei der Neuaufstellung im Genueser Museo di Sant'Agostino verzichtete man auf eine gleichermaßen dynamische Präsentation.³² In der ursprünglichen Inszenierung der Skulpturengruppe von Giovanni Pisano arbeiteten die Kuratorin und der Architekt ohne jegliche denotative Codes: Sie verzichte-

Grabmonument des Kardinals Riccardo Petroni von Tino di Camaino im Sieneser Dom. Zur Rekonstruktion des Aufstellungsortes des Grabmonuments linker Hand im Chor von San Francesco di Castelletto siehe Giorgio Rossini, San Francesco di Castelletto. Dagli inizi alle demolizioni ottocentesche, ebd., S. 229–261, Abb. 195.

29 Das war auch bei der *Paolina Borghese* von Antonio Canova der Fall; die 1805–1808 in Rom geschaffene Skulptur hatte in ihrem Sockel eine Drehvorrichtung, vgl. Mazzi (Anm. 2), S. 53.

30 Vgl. Germain Bazin, *Le temps des musées*, Liège: Desoer, 1967, S. 271: »par réaction contre l'emprise trop pesante du passé, les muséologues italiens ont souvent la tentation de présenter les objets d'art d'une façon futuriste, pour l'affirmation, dans les accessoires d'exposition, de matériaux et de formes modernes faisant un violent contraste avec les œuvres.«

31 Franco Russoli, Pour une muséographie efficace, in: *L'Œil* Nr. 61 (1960), S. 40–47, S. 43 f.: »on arrive parfois [...] à un excès de froideur fonctionnelle comme pour le merveilleux chef-d'œuvre de Giovanni Pisano, fragment du Monument funéraire de Marguerite de Brabant, placé sur une base mobile et tournante d'acier et de bois: remarquable mécanisme qui permet de voir la sculpture sous tous les angles, mais qui [...] en diminue la valeur intrinsèque et n'en respecte pas la mystérieuse poésie, car elle la soumet au caprice, au plaisir paresseux et hédoniste du visiteur.«

32 *I musei e gli allestimenti di Franco Albin* (Anm. 5), S. 59: »La deludente sistemazione dei frammenti scultorei del monumento funerario di Margherita di Brabante – trasferiti a Sant'Agostino da palazzo Bianco – collocati su un sordo basamento di pietra nera, suggerisce qualche breve considerazione finale sulle esigenze di conservazione che »i musei interni« richiedono quali testimonianze ormai storiche, di una stagione irripetibile della museografia e della storia dell'architettura italiana. Nel caso della Margherita di Brabante, con lo smantellamento della sistemazione originale di Albin, si è perduto non solo un pezzo di bravura di design, ma soprattutto un elemento essenziale alla comprensione e alla completezza dell'intero allestimento che risulta in tal modo monco.«

ten auf Elemente, die den historischen Kontext des Objekts und seinen ursprünglichen Funktionszusammenhang als Teil eines Monumentalgrabmals nachvollziehbar gemacht hätten. Im Rahmen der chronologisch geordneten ›Mustersammlung‹ galt das Fragment als ausreichend aussagekräftig und es mussten keine weiteren Bezüge (etwa durch Aufladung mit konnotativen Codes) zwischen den Exponaten geschaffen werden. Jedes Kunstwerk sollte sich selbst genügen und sich vermittels seiner ästhetischen Qualitäten erklären. Die Einheit, die über die Gruppierung der Objekte entstand, verwies nur auf das jeweilige Kunstgeschichtskapitel, das die Besucher gerade durchliefen. Als man sich beispielsweise 1950 für die ›dynamische‹ Präsentation des Grabmalfragmentes entschied, wusste man noch relativ wenig über das Ensemble des Grabmonuments und über die ursprüngliche Lokalisierung des Bildnisses der Königin weit oben im Chor von San Francesco di Castelletto. Die radikale Inszenierung der Skulptur ist eine bescheidene und zugleich deutliche Deklaration des eigenen historischen Unwissens über das Objekt und des daraus abgeleiteten Verzichts auf einen wie auch immer gearteten Rekonstruktionsanspruch. Die Argumente veröffentlichte Marcenaro in der Zeitschrift *Museum* im Jahr 1954: Man habe, sagt sie, den mechanischen Träger nicht aus Respektmangel gegenüber Giovanni Pisano gewählt.³³ »Wenn dieses Stück auf einem gewöhnlichen Sockel oder in einer Nische aufgestellt worden wäre, dann hätte diese willkürliche Präsentationsweise, die zudem die schwierige Frage nach ›echt und falsch‹ aufwirft, das Fragment erdrückt [...].«³⁴ Diese Überlegungen reflektieren die hohe Sensibilität gegenüber dem Exponat, das gerade durch seinen fragmentarischen Charakter und seine Alterität der Gegenwart neue Bedeutungen suggerieren könne.³⁵

Marcenaro distanzierte sich von historisierenden Ausstellungsweisen, wie sie 1892 und 1910 verwirklicht worden waren, da sie die Wirkung des Originals verfälschen könnten.³⁶

Das mittelalterliche Kunstwerk wurde vielmehr durch seine museografische Aktualisierung als ästhetische Inspirationsquelle für das moderne Auge aufbereitet. Franco Albini formulierte das 1954 folgendermaßen: »Im kulturellen Rahmen unserer Zeit ist das Ziel von Ausstellungen und Museen, dem Publikum zu verstehen zu geben, dass die ausgestellten Werke – seien sie alt oder modern – zu seinem wirklichen Leben, zu seiner lebendigen Kultur gehören, dass die Tradition eine immer wieder erneuerte Wirklichkeit ist, fortgeführt in der Gegenwart durch moderne Künstler, die ihr täglich ihre eigenen Schöpfungen hinzufügen, und dass die Probleme der Kohärenz zwischen Gesellschaft und Kunst in jeder Zeit bestehen bleiben [...].«³⁷ Die Wertschätzung für die Mu-

33 Vgl. Marcenaro (Anm. 15), S. 257 f.

34 Marcenaro (Anm. 15), S. 257 f.: »Si cette pièce avait été placée sur un socle quelconque ou au creux d'une niche de marbre, cette présentation, d'ailleurs arbitraire et posant l'épineuse question du vrai et du faux, aurait écrasé le fragment [...].« Ebd. heißt es weiter: »[...] cette solution a suscité bien des commentaires qui n'ont pas tous été favorables. Outre que ni les sources ni les documents ne contiennent d'indications qui auraient permis de présenter cette pièce dans son cadre primitif, son caractère fragmentaire laissait une entière liberté à cet égard. D'autre part en raison de sa valeur, il fallait en faciliter le plus possible l'examen; aussi a-t-on cherché à isoler cette œuvre et à la placer sur un support mobile.«

35 Marcenaro (Anm. 15), S. 254.

36 Zu den früheren Aufstellungen in Palazzo Bianco vgl. Botto (Anm. 16), Abb. 181 und Abb. 182. Im Jahr 1910 war die Skulpturengruppe vor einer gotisierenden Spitzbogennische aufgestellt.

37 »Si potrebbe riassumere che il fine delle esposizioni, musei e mostre, nel quadro culturale del nostro momento, è quello di far comprendere al pubblico che le opere esposte, antiche o moderne che siano, appartengono all'attualità della sua vita, alla sua cultura viva; di far comprendere che la tradizione è una realtà, sempre nuova, che è continuata nel presente proprio dagli artisti moderni

seumseinrichtungen von Marcenaro und Albini erwies sich jedoch als nicht sehr langlebig. Seit 2006 zählt die Strada Nuova mit dem Palazzo Bianco als ihrem Schaustück zum ›Weltkulturerbe‹, dem jedoch lediglich der Straßenzug mit den größtenteils kriegszerstörten und wiederaufgebauten Gebäuden zugeschlagen wurde. Die Museumseinrichtung des Palazzo Bianco erfuhr hingegen 2008 eine weitere Erneuerung.³⁸

Costantino Baroni, BBPR und die
Neuorganisation der Civiche raccolte d'arte
im Castello Sforzesco in Mailand

Eine andere Herangehensweise als Marcenaro und Albini wählten der Kunsthistoriker Costantino Baroni und das Architekturbüro BBPR beim Wiederaufbau und der Reorganisation der Civiche raccolte d'arte im Castello Sforzesco in Mailand. Hinter BBPR standen Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressutti und Ernesto Nathan Rogers, die sich nach ihrem Studienabschluss am Politecnico in Mailand 1932 zusammengeschlossen hatten und mit Bauten wie der Mailänder Torre Velasca von 1958 die italienische Nachkriegsarchitektur maßgeblich prägten.³⁹ Beispielhaft für die vielfältigen Aktivitäten der Büropartner ist Rogers' architekturtheoretische Tätigkeit als Leiter der Zeitschrift *Casabella-Continuità* von 1953 bis 1964. Die Erweiterung des Titels der Zeitschrift *Casabella*, einem wichtigen Organ des Movimento moderno in den 1930er Jahren, durch das Wort ›Continuità‹ kann als programmatisches Bekenntnis zu einem Traditionsbewusstsein, das sich nicht in formaler Nachahmung erschöpfen sollte, verstanden werden.⁴⁰ Konkretisiert findet sich dies in der von 1948 bis 1963 durchgeführten Wiederherstellung des Castello Sforzesco und der Erneuerung von dessen Museumseinrichtung, die uns hier beschäftigen soll.⁴¹

Dass die Reparatur der Kriegsschäden mit einer Neuorganisation der Sammlungen verbunden wurde, verdankt sich insbesondere dem Engagement des Museumsdirektors Ba-

roni. Die Festung ist aufs Engste mit der Geschichte der Stadt verbunden: 1368 unter den Visconti als Signorienburg errichtet, nach der teilweisen Zerstörung während der ambrosianischen Republik von Francesco Sforza 1450 wiederaufgebaut, war sie anschließend lange als Symbol der habsburgischen Fremdherr-

che ogni giorno vi aggiungono la loro creazione; di far comprendere che i problemi di coerenza tra società e arte permangono in ogni tempo [...].« Franco Albini 1954, zit. nach *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (Anm. 5), S. 185 (dort ohne Quellenangabe).

38 Vgl. www.museidigenova.it/spip.php?article25 (15. Oktober 2011).

39 Vgl. zu BBPR Ezio Bonfanti und Marco Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana, 1932–1970*, Florenz: Vallecchi 1973; Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers. *Lo studio architetti BBPR a Milano. L'impegno permanente*, hrsg. von Antonio Piva, Mailand: Electa 1982; BBPR, hrsg. von Serena Maffioletti, Bologna: Zanichelli 1994.

40 Vgl. Ernesto Nathan Rogers, Continuità, in: *Casabella-Continuità* Nr. 199 (1953/1954), S. 2–3. Dieses Editorial liest sich wie ein Programm: »Dinamico proseguimento e non passiva ricopiatura: non maniera: non dogma, ma libera ricerca spregiudicata con costanza di metodo.«

41 Zur Museumseinrichtung im Castello Sforzesco von BBPR vgl. bes. Ludovico Belgiojoso u. a., Carattere stilistico del Museo del Castello, in: *Casabella-Continuità* Nr. 211 (1956), S. 63–68; Mario Labò u. a., Dibattito sul museo del Castello Sforzesco a Milano, in: *L'Architettura. Cronache e Storia* 4 (1958), Nr. 33, S. 152–163; Bonfanti und Porta (Anm. 39), S. 150 ff.; Sonja Mocerì, »I registri invadenti« del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Genesi, ragioni e futuro di un allestimento storico (1948–1956), in: *Studi su Carlo Scarpa 2000–2002*, hrsg. von Kurt W. Forster und Paola Marini, Venedig: Marsilio, 2004, S. 259–287; Federica B. Cavalleri, Castello Sforzesco. Galleria civica d'Arte, in: *Progettare per il costruito* (Anm. 15), S. 147–154.

schaft verhasst.⁴² Seit 1893 befand sie sich im Eigentum der Stadt und wurde durch den Architekten Luca Beltrami einem »restauro storico« unterzogen.⁴³ Diese Restaurierungskampagne basierte auf umfassenden Bauuntersuchungen sowie Quellenstudien und ließ die Sforzaburg als Rahmen für die städtischen Sammlungen neu entstehen. Die quadratische Anlage mit Ecktürmen, die einst als Tyrannenburg am Stadtrand sowohl Schutz nach Außen als auch nach Innen zur Stadt hin gewährt hatte, gliedert sich in drei Höfe: die Piazza d'Armi, die Corte Ducale und den Cortile della Rocchetta als ursprünglichen Residenzbereich, in dem Beltrami die Museen einrichtete. Umstrittener Schlusspunkt der schöpferischen Restaurierungsmaßnahmen Beltramis war die Rekonstruktion der so genannten Torre del Filarete, dem 1452 erbauten Uhrenturm, der bereits 1521 bei einer Pulverexplosion zerstört worden war. Die Rekonstruktion wurde 1905 als Memorialbau für den ermordeten König Umberto I fertiggestellt.⁴⁴

Die schweren Kriegsschäden des von Beltrami überformten Castello Sforzesco betrafen auch die Sammlungsräume im Cortile della Rocchetta und in der Corte Ducale. Die Baukommission, der unter anderem die Verantwortliche für die Kunstsammlungen der Lombardei, Fernanda Wittgens, und der Kunsthistoriker Roberto Longhi angehörten, wollte das äußere Erscheinungsbild im Vorkriegszustand wiederhergestellt sehen, die Sammlungsräume aber modernisieren, wobei die neuen Elemente nicht in einen allzu großen Kontrast zum Charakter des Kastells treten sollten.⁴⁵ 1947 erhielten BBPR den Auftrag zur Durchführung der Reparaturen. Diese Arbeiten wurden bereits 1950 abgeschlossen.

Die Neuorganisation der Museen erfolgte in zwei Etappen.⁴⁶ 1954–1956 inszenierten BBPR

S. 55 ff.; *Il Castello Sforzesco di Milano*, hrsg. von Maria Teresa Fiorio, Mailand: Skira, 2005.

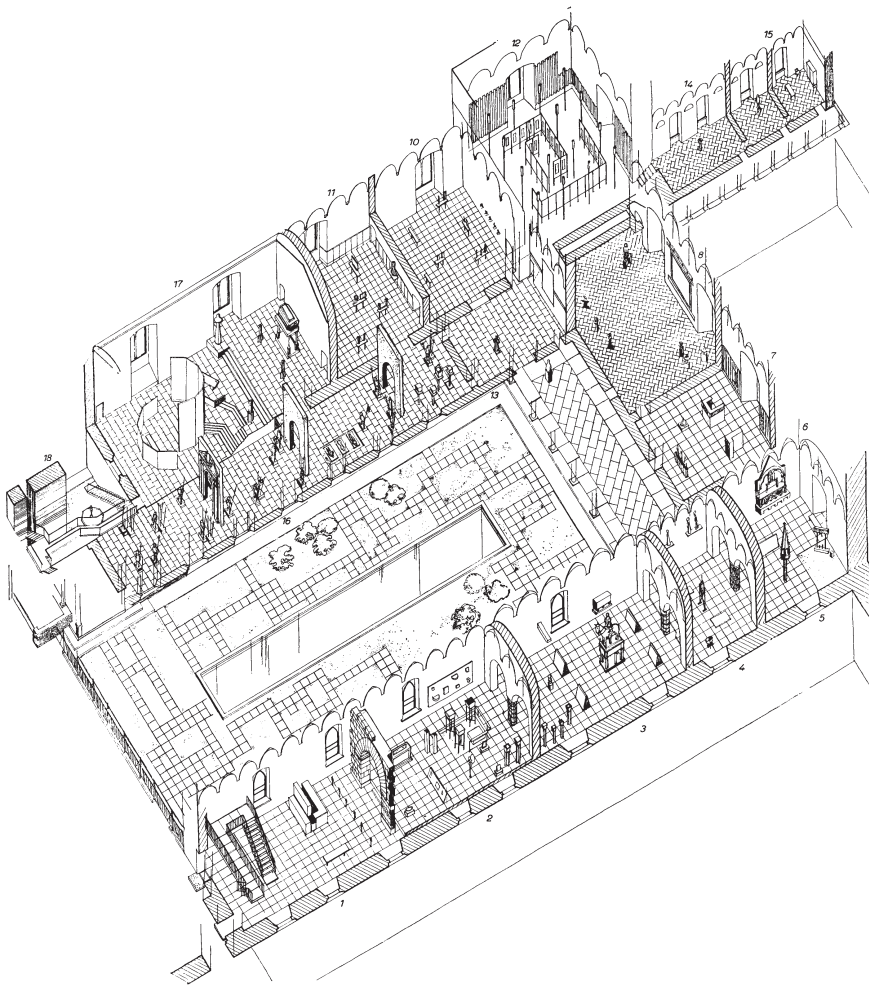
43 Vgl. Amedeo Bellini, Luca Beltrami. Tesi sul restauro. L'esempio del castello di Milano, in: *Luca Beltrami e il restauro dei castelli 1893–1993*, hrsg. von Sezione Lombardia dell' Istituto Italiano dei castelli, Rom: Istituto italiano dei castelli, 1997, S. 9–20; Carolina di Biase, Luca Beltrami e il progetto per il Castello Sforzesco, ebd., S. 35–83; *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, hrsg. von Luciana Baldighi, Mailand: Electa, 1997; Amedeo Bellini, Il castello di Luca Beltrami, in: *Il Castello Sforzesco di Milano 2005* (Anm. 42), S. 225–257 (mit einer Liste der ab 1884 erschienenen Veröffentlichungen Luca Beltramis über den Castello Sforzesco).

44 Denkmalpflegetheoretiker wie Ambrogio Annoni kritisierten, dass es sich um eine »ricomposizione storica« handle, die den gültigen Kriterien nicht Stand halte, auch wenn das Volk erfreut sei. Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz stellten in ihrer 1908 publizierte Filarete-Monografie sogar fest, dass Filarete die Autorschaft an dem ihm zugeschrieben Turm abgesprochen werden müsse, und regten damit eine allgemeine Diskussion über Zuschreibungsfragen an; vgl. di Biase (Anm. 43), S. 68–77, bes. S. 76. Wesentlich weniger kritisch als die Diskussion um 1900 gibt sich der Katalogeintrag von Irene Meißner, Filarete-Turm des Castello Sforzesco, Mailand, Italien, in: *Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte*, hrsg. von Winfried Nerdinger, München: Prestel, 2010, S. 302–304.

45 Das Restaurierungskonzept der Begleitkommission fassten BBPR am 20. Juli 1948 folgendermaßen zusammen: »ripristinare le parti esterne dell'edificio nell'aspetto precedente alle distruzioni belliche, eseguire all'interno [...] le aggiunte e gli adattamenti per una sistemazione, [...] ci si è preoccupati al massimo grado di non introdurre elementi in contrasto con l'organismo e l'ambiente caratteristico del Castello.« ASBAA, Milano: Castello Sforzesco 1945–1948, A. V. 137.2994, zit. nach Moceri (Anm. 41), S. 264.

46 Vgl. Moceri (Anm. 41), bes. S. 259 ff.

42 Zur Bau- und Nutzungsgeschichte des Castello Sforzesco siehe Stanislaus von Moos, *Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur*, Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis, 1974, bes. S. 35 ff. und



6. Mailand, Civiche raccolte d'arte Castello Sforzesco, Axonometrie mit Aufstellungsplan der Skulpturensammlung im Erdgeschoss, Design und Neuordnung von BBPR und Costantino Baroni, 1956

in den Sälen um die Corte Ducale im Erdgeschoss die uns hier beschäftigende Skulpturensammlung, während im Obergeschoss die Pinakothek und die Sammlung von Möbeln und Gobelins neu eingerichtet wurden. Die Museumseinrichtungen im Castello Sforzesco stellten Baroni und BBPR vor andere Herausforderungen, als sie Marcenaro und Albini im Palazzo Bianco in Genua begegnet waren. Man hatte es mit Strukturen zu tun, die weitgehend durch die Neuinterpretationen des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt waren; das stell-

te die Scheidung nach den Kategorien »alt« und »neu« im Sinne von »echt« und »falsch« infrage. Die prinzipielle Annäherung an die Entwurfsaufgabe war durch den faszinierten Blick geprägt, mit dem diese Vertreter des Movimento moderno dem historischen Bau begegneten, ohne allzu streng »philologisch« zwischen authentischen älteren und jenen im 19. Jahrhundert überformten Teilen zu unterscheiden. Die Festungsmauern, Türme, Gräben und Brücken, die räumliche Varietät der drei Höfe – in all dem sahen BBPR die Zutaten für eine ro-



7. Mailand, Castello Sforzesco, Design und Neuordnung von BBPR, 1956, Erdgeschoss: Eingang mit dem romanischen Stadttor Arco della Pusterla dei Fabbri

mentisch orchestrierte unmittelbare Kommunikation mit dem Besucher.⁴⁷ Auf diese Weise wollte man nicht nur der Popularität des Castello Sforzesco als innerstädtischer Erholungszone Rechnung tragen. Mit einer leicht verständlichen Präsentation des Sammlungsgutes sollte auch dem didaktischen Anliegen des Museums entsprochen werden.

Museumsdirektor und Architekten entwickelten im Spannungsfeld von historischem Gebäude, Ausstellungsgegenständen und museologischem Eingriff Inszenierungsstrategien, die sich beispielhaft anhand der Übernahme mittelalterlicher Motive und des Umgangs mit Artefakten des Mittelalters in der Skulpturensammlung aufzeigen lassen. Der Rundgang ist grob chronologisch organisiert (Abb. 6). Skulpturen aus Stein und Holz von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert finden sich in den Raumabschnitten 1 bis 6; die Skulptur der Frührenaissance, die sich sozusagen zeitgenössisch mit dem sie umgebenden Bau zeigen konnte, wurde in den Räumen konzentriert, in denen sich auch größere Teile der originalen Wand- und Deckenbemalung erhalten hatten, am suggestivsten in der ehe-

maligen Cappella Ducale, in der die lebensgroße Steinfigur einer jungen Frau vor einer Marmor-Madonna mit Kind zu beten scheint. Für die erst 1952 für die Sammlungen erworbene *Pietà Rondanini* von Michelangelo, die den Schluss- und Kulminationspunkt des Rundgangs bildet, nahm die Ausstellungsgestaltung einen Systemwechsel vor.

In der Eingangszone ist die Trennung zwischen Kassenbereich und Ausstellung durchlässig ausgestaltet. Eine auf wenigen Metallstützen frei aufliegende Kette, an deren Ende je eine Kugel hängt, verweist auf den ursprünglich fortifikatorischen Charakter des Castello ebenso wie auf das erste, unübersehbare Exponat, den *Arco della Pusterla dei Fabbri* (Abb. 7).

47 Belgiojoso u. a. (Anm. 41), S. 63: »Prescindendo da considerazioni filologiche e senza voler discriminare troppo tra le parti autentiche e quelle apocrife, dovute ai restauri, bisogna convenire che questa grandissima costruzione suscita nel suo insieme sentimenti patetici: le forti muraglie, l'armonica e variata composizione dei tre cortili, le torri, i torrioni, i ponti che scavalcano il fossato, l'intrico di scale e scalette, di passaggi scavati e di lievi passerelle: vi sono tutti gli ingredienti per una

Dieses Mailänder Stadttor des 12. Jahrhunderts, das 1900 demontiert worden war, hatte bereits Luca Beltrami in die Sammlungen integriert und im ersten Hof, der Piazza d'Armi, im Freien ausgestellt.⁴⁸ BBPR inszenierten das Tor nun in einem Innenraum als Triumphbogen und eigentlichen räumlichen Startpunkt der Ausstellung.⁴⁹

Auf Geschichte wird hier sehr unterschiedlich Bezug genommen. Der historische Raum ist abgesehen von der Decke weitgehend neutralisiert. Die schmiedeeiserne Kette als neu gestaltetes Element darf man als Beispiel für die von BBPR auf Unmittelbarkeit angelegte Kommunikationsform mit den Besuchern verstehen, die Elemente des Ortes aufnimmt und in eine zeitgenössische Sprache übersetzt. Das mittelalterliche Stadttor ist nicht nur Exponat, sondern übernimmt als raumgliederndes Element zugleich auch eine Funktion im neuen musealen Kontext. Erst nachdem man es durchschritten hat, beginnt die Skulpturenausstellung, die zahlreiche Objekte zeigt, welche für die Geschichte Mailands von Bedeutung sind. Im ersten, die Spätantike und das Frühmittelalter betreffenden Abschnitt werden einige architektonische Reste des frühchristlichen Vorgängerbaus des Mailänder Doms mittels Absenkung des Bodenniveaus als halb im Boden freigelegte archäologische Funde inszeniert. Bereits diese architektonischen Exponate verdeutlichen eine Zielsetzung der Architekten, die im Einklang mit Deweys Auffassung von Kunst als Essenz ästhetischer Erfahrung und Argans optimistischer Vision des Museums als Schule steht.⁵⁰ Das Museum im Castello Sforzesco sollte für BBPR eine volksbildende Funktion erfüllen und dementsprechend auch bildungsferne Schichten ansprechen, ihren Sehgewohnheiten entgegenkommen und so dank einer spontanen Emotionalität einen Zugang zu den Exponaten erlauben.⁵¹

Eines der bedeutendsten mittelalterlichen Ausstellungsobjekte ist das Grabmonument von Bernabò Visconti, das von seinem Rei-

terstandbild feierlich überragt wird.⁵² Auch dieses 1363 gefertigte und 1385 überarbeitete

orchestrazione romantica d'immediata comunicatività.«

48 Vgl. Luca Beltrami, *La Pusterla dei Fabbri*, Mailand: Umberto Allegretti 1900; Bellini 2005 (Anm. 43), S. 247, Abb. 118, zeigt Beltramis Inszenierung des Tors, das regelrecht im Castello verbaut wurde.

49 Belgiojoso u. a. (Anm. 41), S. 65 f.: »Il solenne Portale della Pusterla dei Fabbri, che è stato portato nell'interno dalla sua sede esterna, dove era assai meno impressivo, s'apre come un arco trionfale stupefacente.«

50 Giulio Carlo Argan, Il museo come scuola, in: *Comunità* 3 (1949), Nr. 3, S. 64–66, 65, S. 65: »Considerando l'arte come esperienza e la sua storia come la storia dello sviluppo dell'esperienza estetica dell'umanità, si può concludere che soltanto l'educazione formale fornita dall'arte ci dà l'attitudine a situare gli atti della vita quotidiana in un tempo e in uno spazio definiti, cioè a prendere coscienza del mondo in cui operiamo. [...] Se arte è educazione il museo deve essere scuola [...].« In derselben Zeitschrift postuliert Licisco Magagnato ein aktives Museum, das folgende drei Funktionen erfüllen müsse: ein »istituto di educazione e di studio, centro di conservazione e restauro, monumento turisticamente efficiente ed attrezzato«; Licisco Magagnato, Il museo attivo, in: *Comunità* 7 (1953), Nr. 17, S. 56–59, S. 56.

51 Belgiojoso u. a. (Anm. 41), S. 65: »[I Musei] del Castello Sforzesco si contrappongono alla Pinacoteca di Brera, aulica, nel severo e classico contorno del Richini, come un insieme atto a rappresentare una funzione didattica popolare, facilmente accessibile all'intelligenza delle masse, alla loro spontanea emotività, al loro bisogno di espressioni spettacolari, fantasiose e grandiose.«

52 Vgl. Luca Beltrami, Le prigioni dell'arte. Il monumento di Bernabò Visconti, in: *Rassegna d'arte* 4 (1904), S. 133–137; Graziano Alfredo Vergani, *L'arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Mailand: Silvana, 2001; Peter Seiler: »Praemium virtutis« oder »abomina-



8. Mailand, Castello Sforzesco, Design und Neuordnung von BBPR, 1956, Erdgeschoss, Saal 3: Grabmonument von Bernabò Visconti, 1385

Werk von Bonino da Campione hatte bereits Beltrami in die Sammlungen verbracht und im Außenraum zusammen mit weiteren spätgotischen Grabmonumenten im Portico dell'Elefante, also unter den Arkaden des Corte Ducale, aufgestellt.⁵³ BBPR inszenierten das Grabmal prominent in der Mittelachse des großen dritten Saals, sodass es die gesamte Raumfolge des Südflügels des Corte Ducale dominiert: Bernabò Visconti reitet auf die Besucher zu, eskortiert von vier Tablaren, die sich aus dem Boden aufbäumen und die als Träger von Reliefs fungieren (Abb. 8). Die Aufstellung und Ausleuchtung und die damit bezweckte Wirkung des wuchtigen Exponats in dem relativ niedrigen eingewölbten Raum wurde wie bei allen künstlerisch hochwertigen Exponaten mittels aufwendiger Bemusterungen anhand von Gipsen überprüft.⁵⁴ Anklänge an einen von Fahnenträgern begleiteten Ritter mögen durchaus beabsichtigt gewesen sein, ist die theatralisch anmutende Inszenierung des Grabmals doch darauf angelegt, dem Besucher

einen unmittelbaren Kontakt mit dem Kunstwerk zu ermöglichen. Es stellt sich ihm direkt in den Weg. Die Präsentation erlaubt aber auch

bile idolum«? Zur zeitgenössischen Rezeption des Reitermonuments des Bernabò Visconti in Mailand, in: *Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, hrsg. von Joachim Poeschke u. a., Münster: Rhema, 2008, S. 111–134.

⁵³ Das Grabmal stand zuvor in San Giovanni in Conca; diese Mailänder Kirche wurde 1879 teilweise rückgebaut. Vgl. Maria Teresa Fiorio, »Per ospitare la vita intellettuale cittadina«, in: *Il Castello Sforzesco di Milano* 2005 (Anm. 42), S. 311, Abb. 143.

⁵⁴ Vgl. Maria Teresa Fiorio, »Per ospitare la vita intellettuale cittadina«, in: *Il Castello Sforzesco di Milano* 2005 (Anm. 42), S. 309–323, bes. S. 317 ff. mit Abb. 151–155, und Moceri (Anm. 41), S. 275, zur Serie der maßstabsgerechten Bemusterungen mit Gipsen von Mario Perotti für die Aufstellung der Pietà von Michelangelo (Fotografien im Civico Archivio Fotografico, Mailand).

ein kennerschaftliches Detailstudium aus der Nähe. Eine Anlehnung an die ursprüngliche Aufstellung des Monuments in der Mailänder Kirche San Giovanni in Conca und dessen Funktion für das Totengedenken wurde hier jedoch nicht gesucht. Im Zentrum stand die suggestive Wirkung des Ritters in der Burg.

Den Versuch, einen historischen Kontext formal mit modernen Mitteln anzudeuten, um den Exponaten ihren Wirkungsraum zurückzugeben, zeigt beispielhaft die Montage der Architekturfragmente des gotischen Portals von Santa Maria in Brera. Im Steinboden des Ausstellungssaals wurde ein Bereich ausgespart und mit Flusskieselpflaster (den für die Po-Ebene typischen »ciottoli«) ausgelegt, um den Eindruck einer lombardischen Piazza zu suggerieren. Das Fragment der Basen des Portalgewändes steht direkt auf diesem Straßenbelag. Reste des Bogens sind entsprechend ihrer ursprünglichen Höhe über dem Boden auf metallenen Trägern montiert und vermitteln damit einen Eindruck des ehemals Ganzen.

Die Exponatträger geben ihre Modernität deutlich zu erkennen, kontrastieren mit den mittelalterlichen Artefakten und reagieren doch auch auf sie. Romanische Werke werden mehrheitlich von hölzernen Trägern gestützt, während die Metallträger in der Regel bei gotischen Skulpturen zum Einsatz kommen.⁵⁵ Auf bewegliche Träger wurde verzichtet, was konservatorischen Überlegungen und dem Umstand geschuldet sein mag, dass das Museum im Castello Sforzesco von zahlreichen Schulklassen besucht wird. Bei der Montage des Fragments eines Christus in der Mandorla, die auf der Rückseite eine Muttergottes birgt – die Arbeit eines toskanischen Meisters aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts – erscheint der Metallträger, dessen Aufstellung beide Ansichten erlaubt, als klar konstruktive Figur, die mit ihrer strengen Geometrie vielleicht gotische Konstruktionsprinzipien reflektiert, sich aber zugleich deutlich als modernes Element präsentiert. Eine völlig andere Inszenierungsstrategie findet sich bei einem ge-

kreuzigten Christus des 13. Jahrhunderts, dessen verlorenes Kreuz durch eine raumgreifende Holzkonstruktion ersetzt wurde. Das neue Kreuz ist dergestalt in einem kleinen, kreuzgratgewölbten Ausstellungsraum montiert, dass die Installation den Raumeindruck einer Kapelle hervorruft. Jedoch zeigt sich das Holz des Kreuzes nicht wie üblich mit seiner breiten Seite dem Besucher, sondern mit der Schmalseite, um so die moderne Intervention durch den Bruch mit der Darstellungskonvention trotz Beibehaltung des Materials Holz zu verdeutlichen (Abb. 9).

Die zeitgenössische Kritik bewertete die Versuche, suggestive Räume zu schaffen, durchaus unterschiedlich. Der Architekt Giuseppe Samonà lobte insbesondere die lebendige räumliche Inszenierung der Ausstellungsobjekte wie beispielsweise der Porta della Pusterla, die »diesen Wunsch nach Belebung des Innenraums scharfsinnig erfüllt«.⁵⁶ Kritischer äußerte sich die Redaktion der von dem Architekturtheoretiker und -historiker Bruno Zevi gegründeten Fachzeitschrift *L'Architettura. Cronache e Storia* über die Collagierung von Fragmenten und »die Vorliebe für die Technik des »Fragmentarischen«, die »beliebige« Interpretation der Kunstwerke, die in »abnormer« Lage aufgestellt und von ihren »extravaganter« Trägern erstickt werden: kurz, über die »grotesken« Zutaten, mit denen die für die Moderne charakteristische Methode der Dissoziation und Dissonanz verbunden ist«.⁵⁷ Die

55 Vgl. Mario Labò, A favore del Museo, in: *L'Architettura. Cronache e Storia* 4 (1958), Nr. 33, S. 154.

56 Giuseppe Samonà, Un contributo alla museografia, in: *Casabella-Continuità* (1956), Nr. 211, S. 51–53, S. 52: »centra acutamente questa esigenza animatrice dello spazio interno«.

57 Labò u. a. (Anm. 41), S. 155: »[...] al gusto e alla tecnica del »frammentario«, alla interpretazione »arbitraria« delle opere d'arte situate in posizioni »anormali« e soffocate dai loro »stravaganti« supporti: in breve, all' ingrediente del »grottesco« che é implicato nel metodo di dissociazione e di dissonanza, caratteristico del linguaggio



9. Mailand, Castello Sforzesco,
Design und Neuordnung von BBPR, 1956,
Erdgeschoss: Christus auf Holzkreuz
in kapellenartigem Raum

Museumseinrichtung von BBPR im Castello Sforzesco stellte seinerzeit durchaus ein Skandalon dar. Baroni und BBPR rüttelten mit der Theatralität ihrer Objektpräsentationen an einem »Historismus-Tabu«, das spätestens in der Nachkriegszeit die Museumslandschaft Italiens, aber auch Europas und Nordamerikas, erfasst hatte. Man konnte hier wie die Redaktion von *L'Architettura. Cronache e Storia* Fragmentarisches und Dissonanzen feststellen und diese als Charakteristikum der zeitgenössischen Architektur sehen. Mit mindestens ebenso großer Berechtigung lässt sich die Museumseinrichtung aber auch als auf mehreren Ebenen an die Geschichte anknüpfende, sie fort-

entwickelnde und mit ihr spielende Installation verstehen. Der museografische Ansatz operiert in manchen Fällen kohärent mit den denotativen Codes, also jenen Zeichen, die auf das vormuseale »Leben« der Exponate verweisen und deren ehemalige Wirkungsräume in moderne Formen übersetzen. Andererseits luden die Museumsverantwortlichen durch gelegentlich überraschende Zusammenstellungen die Ausstellungsobjekte mit auch vollkommen fremden Konnotationen auf, etwa wenn im Renaissancesaal den Marmorbüsten anthropomorphe Sockel untergeschoben werden, so dass diese humanisierten Exponate als Volksschar das große, im Zentrum des Saals aufgebaute *Gonfalone di Sant'Ambrogio* umstellen.⁵⁸

Haben BBPR im Castello Sforzesco ihr Ziel erreicht, ein »volksnahes« Museum zu schaffen? Sprechen die durchgehende szenografische Gestaltung und die Brechungen, die anspielungsreich, in moderner Formensprache und mit ironischen Eingriffen Rückbezüge zur Geschichte herstellen wie bei dem als Falltor ausgestalteten Museumseingang, die von BBPR beschworene »Intelligenz der Massen« oder doch eher jene der Eliten an? Nach wie vor ist für Mailänder Schulklassen ein Besuch des Museums wegen seiner Sammlung Pflicht. Bei ihnen wird die spontane Annäherung dank eines emotionalen Zugangs vielleicht im Vordergrund stehen. Die Inszenierung erlaubt jedoch Betrachtungsmöglichkeiten auf vielen Ebenen. Der Architekturhistoriker Roberto Pane sah 1958 in der konsequenten Ästhetisierung von Bauwerk und Sammlung durch BBPR gar den Ausdruck einer elitären Haltung und kritisierte »den intellektualistischen Snobis-

moderno.« Direktor der Fachzeitschrift war Zevi, dessen Einschätzung diese redaktionelle Bildunterschrift wiedergeben dürfte.

⁵⁸ Vergleichbare Strategien musealer Präsentation finden sich bereits im 1795 eröffneten, von Alexandre Lenoir eingerichteten Pariser Musée des monuments français, das im ehemaligen Konvent der Petits-Augustins u. a. Reste der königlichen Gräber aus Saint-Denis zeigte.

mus des Castello Sforzesco«. ⁵⁹ Aus heutiger Perspektive scheinen BBPR mit dieser Museumseinrichtung, die sich durch ihre vielschichtigen und vielfach ironisch gebrochenen Bezugnahmen auf die Geschichte des Bauwerks und der darin präsentierten Kunstwerke auszeichnet, Entwurfstrategien der Postmoderne vorweggenommen zu haben.

Purismus oder Evokation

Die museale Ausstellung mittelalterlicher Objekte pendelt bis heute zwischen den beiden Polen ›Purismus‹ und ›Evokation‹. Die Wahl der museografischen ›Tonart‹ hängt unter anderem davon ab, welche Werte eines Exponats betont werden sollen: Sollen wie in Albinis Museumsräumen im Palazzo Bianco die ästhetischen Werte durch Isolierung in einem ›Labor des Kunsterlebens‹, nicht allzu weit vom Konzept des Kunstmuseums als weiße Zelle entfernt, hervorgehoben werden? Oder soll die Aufmerksamkeit kulturgeschichtlichen, soziologischen, psychologischen Werten gelten, indem räumliche Resonanzkörper geschaffen werden, die vormuseale Kontexte des ausgestellten Gegenstands anklingen und durch überraschende Fügungen im Raum die Kunstwerke gleichermaßen unterhaltend und bildend in Erscheinung treten lassen? Das Dilemma des museografischen Konzepts von BBPR für das Castello Sforzesco kommt, wie dies bereits von der zeitgenössischen Kritik wahrgenommen wurde, in der Aufstellung des Schluss- und Höhepunkts der Skulpturensammlung zum Ausdruck: Die 195 cm hohe Skulptur der *Pietà Rondanini* von Michelangelo forderte eine andere, individualisierende Ausstellungsweise. Während bei den meisten Exponaten der Sammlung, die im Grunde aus einem Lapidarium des 19. Jahrhunderts erwachsen war, der historisch-antiquarische Wert als Zeugnis der Vergangenheit Mailands dominierte, fand sich das Architekten- und Kuratorenteam bei Michelangelos unvollendeter Skulptur mit dem Werk eines Künstlers konfrontiert, der seit Giorgio Vasaris *Vite de' più eccellenti pitto-*

ri, scultori e architettori als Genie galt. Die herausragende Stellung der *Pietà Rondanini* innerhalb der Sammlung wurde – auf durchaus problematische Weise – 1999 durch den ›Workshop Michelangelo‹, der Projekte für eine neue museale Inszenierung der *Pietà* entwickelte, und 2011 durch die ihr gewidmete Sonderausstellung *L'ultimo Michelangelo* verdeutlicht und kulminiert im Weltausstellungsjahr 2015 in der äußerst fragwürdigen Entfernung und isolierten Neuaufstellung der Skulptur in einem eigenen ›Museum‹. ⁶⁰ Michelangelo begann die

59 Roberto Pane, *Riserve sul Museo*, in: *L'Architettura. Cronache e Storia* 4 (1958), Nr. 33, S. 162–163, S. 163: »lo snobismo intellettualistico del Castello Sforzesco«.

60 Bruno Contardi, der 1998 zum Soprintendente von Mailand gewählt worden war, sah die Präsentation der *Pietà Rondanini* als veraltet an. Daraufhin lud die Stadt Mailand 1999 die Architekten Gabetti + Isola, Hans Hollein, Enric Miralles, Umberto Riva und Alvaro Siza zur Entwicklung von Vorschläge für deren Neuinszenierung ein. Das Siegerprojekt von Siza sah vor, das Niveau des Fußbodens wieder anzuheben und der Skulptur einen eigenen, größeren Raumabschnitt zuzuweisen, sodass der Besucher sie umrunden könne. Francesco dal Co, Architekturhistoriker und Chefredaktor von *Casabella*, stellte daraufhin zu Recht die Frage, ob es angesichts der historischen und künstlerischen Bedeutung der Museumsgestaltung von BBPR angemessen sei, einzelne und noch dazu so wichtige Ausstellungssäle zu verändern; vgl. *Casabella* (2002), Nr. 703, S. 6, und François Burkhardt, *Workshop Michelangelo, Pietà Rondanini*, in: *Domus* 824 (2000), S. 89–96, und *L'ultimo Michelangelo: disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, hrsg. von Alessandro Rovetta, Ausst.-Kat. Mailand: Museo Archeologico ed Artistico di Castello Sforzesco, 2011. Die 2015 verwirklichte, nicht überzeugende Inszenierung im Ospedale degli Spagnoli geht auf den Museumsdirektor Claudio Salsi und den Architekten Michele de Lucchi zurück. Am ehemaligen Standort der Skulptur findet sich nun ein Bildschirm, auf dem die aufwendige Translation der *Pietà* in das neue *Museo Pietà Rondanini Michelangelo* gezeigt wird.



10. Mailand, Castello Sforzesco, Design und Neuordnung von BBPR, 1956, Erdgeschoss, Saal 17: *Pietà Rondanini* von Michelangelo

Arbeit an diesem Stück 1555, ließ die Skulptur dann lange stehen und holte sie in seinem letzten Lebensjahr wieder hervor, um sie komplett zu überarbeiten. Dass diese Arbeit unvollendet blieb und damit gewissermaßen einen eingefrorenen Schaffenszustand darstellt, lässt sie manchem als geistiges Vermächtnis Michelangelos erscheinen.

Ihre Präsentation war für den Museumsdirektor Baroni und BBPR eine schwer zu lösende Aufgabe. Eine Aufstellung, die einen Dialog zwischen der *Pietà* und anderen Objekten sowie den umgebenden historischen Räumlichkeiten herstellte, wurde von den Verantwortlichen als unverträglich erachtet. Dies zeigt die architektonische Lösung deutlich. Um die Skulptur wurde eine polygonale Wand aus hellen, großen *Pietra-Serena*-Quadern konstruiert, die zusammen mit einer zweiten polygonalen Wand aus Olivenholz einen Raum

im Raum abgrenzt. Somit wurde das Bildwerk von den übrigen Skulpturen und von der Kulisse des Castello isoliert und erhielt seinen eigenen Wirkungsraum (Abb. 10). Damit der hohe, turmähnliche Paravent nicht in Konflikt mit der Höhe der *Sala degli Scarlioni* geriet, musste das Niveau in jenem Teil des Saales auf Kosten der darunterliegenden Kellergewölbe abgesenkt werden.⁶¹ Die Besucherinnen und Be-

⁶¹ Eine Abbildung des Abbruchs ist in Dalai Emiliani (Anm. 5), S. 156, zu finden. Zynisch klingt der Kommentar von Giovanni Testori über den unflexiblen Museumseinbau: »[...] cosa accadrà di certi neo-museo, una volta che per ragioni assai serie, se ne vorrà cambiare una sala o l'intero giro? Rifaranno tutto? Cosa appenderemo a Milano, nel gabinetto eretto attorno alla ›Pietà‹ di Michelangelo? i cappotti dei visitatori?« Giovanni Testori, *Il nuovo museo d'arte moderna di Torino*, in: *L'Architettura. Cronache e Storia* 55 (1960), S. 14–19, S. 16.

sucher hatten einige Stufen hinunterzugehen und eine scharfe Wendung zu vollziehen, hinein in jenen schon von oben sichtbaren geheimnisvollen Raum. Hier wurde ganz auf den Überraschungseffekt gesetzt. In dem ausgegrenzten Raum fand man sich unmittelbar mit der Skulptur Michelangelos konfrontiert. Eine Bank entlang der hinteren Abschirmung lud zu andächtigem Verweilen ein. Das künstlerische Überbietungsmoment wurde auch dadurch zum Ausdruck gebracht, dass Michelangelos Pietà auf einer antiken Ara aufgestellt und somit die Überwindung der Vorbildrolle der Antike durch den großen Renaissancemeister zum Ausdruck gebracht wurde. Die Ara diente bereits bei der vormaligen Aufstellung der Pietà in einem römischen Palazzo als Sockel, und man entschied sich, sie nicht der archäologischen Sammlung einzuverleiben, sondern die tradierte Ausstellungsweise beizubehalten.⁶² Angesichts des Meisterwerks, mit dem Baroni »die ekstatischen Touristenströme«⁶³ von Leonardo da Vincis Abendmahl in Santa Maria delle Grazie und berühmten Werken wie der Pietà von Giovanni Bellini in der Pinacoteca di Brera in das Castello Sforzesco lenken wollte, wechselte die museografische Haltung. Für Michelangelos Pietà forderte er ausdrücklich eine Aufstellung, die eine individuelle »Kunstandacht« erlauben sollte.⁶⁴

Vor Michelangelos Werk »kapituliert« das polylese und anspielungsreiche Ausstellungsdispositiv von BBPR und vollzieht einen Registerwechsel, der auf die Isolierung des Kunstwerks vom umgebenden Raum zugunsten der »reinen Sichtbarkeit«, also der Formanalyse, zielt und an verwandte ästhetische Prämissen wie jene von Caterina Marcenaro und Franco Albini im Palazzo Bianco in Genua anknüpft.⁶⁵ Der Registerwechsel fällt im Ausstellungskonzept mit der Epochengrenze zur Hochrenaissance zusammen. Implizit werden so Vorstellungen von einer mittelalterlichen »kunstlosen« oder kunstärmeren Zeit transportiert, wie sie auch noch in Hans Beltings Scheidung zwischen dem Zeitalter des Kultbildes und dem

Zeitalter der Kunst mitschwingen.⁶⁶ Eben diese Vorstellungen nahmen in Bezug auf die Präsentationsproblematik mittelalterlicher Kunst im Museum eine Position vorweg, die sich insbesondere in Wechsellausstellungen des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts mit der szenografischen und anspielungsreichen Rekonstruktion vormusealer Kontexte der Exponate durchgesetzt hat.

Wir widmen diesen Aufsatz
Stanislaus von Moos.

62 Vgl. Pane (Anm. 59), S. 163, und Mocerì (Anm. 41), S. 278 f.

63 Costantino Baroni, *Significato di un ricpero*, in: *Città di Milano*, Nr. 73 vom 3. März 1956, S. 145–146, S. 146: »l'afflusso estatico di turisti«.

64 Die Inszenierung der Pietà »dovrà suscitare l'impressione di un raccoglimento quasi religioso attorno al grande capolavoro« ACM, anno 1943: Costantino Baroni, Luigi Crema und Gian Alberto Dell'Acqua, *Verbale della riunione dei responsabili del riallestimento del Museo d'Arte Antica*, 8. 9. 1953, zit. nach Mocerì (Anm. 41), S. 273.

65 Das idealistische Konzept der »pura visibilità« und der damit verbundenen Kontemplation, das in Italien ab den 1920er Jahren besonders auf Benedetto Croce's *Estetica* von 1901 zurückgeführt wurde, verfocht unter anderen Lionello Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna* [1923], in: ders., *Pretesti di critica*, Mailand: Hoepli, 1929, S. 3–23, bes. S. 16 f.; vgl. auch ders., *Gli schemi di Wölfflin* [1922], ebd. S. 25–35.

66 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: Beck, 1990, S. 9.

Bildnachweise

EINBAND, TITELI 1. s. Hurley [1.] / s. Haupt und Mondini [4.] / s. Beer [9.] / S. 1 Courtesy Philadelphia Museum of Art / S. 2 Fotografie: Wolfgang Brückle

BRÜCKLE 1. Vitterhetsakademiens bibliotek, Stockholm / 2. © Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, archives photographiques, Montigny-le-Bretonneux / 3. Archiv Verfasser (*Das germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Wegweiser für die Besuchenden*, Nürnberg: Germanisches Museum, 1860, Beilage) / 4. Archiv Verfasser (Fotografie: Wolfgang Brückle) / 5. © Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, Paris, Section Histoire du Louvre (Fotografie: Agraci) / 6.–7. Archiv Verfasser (Fotografien: Isabel Haupt) / 8. © Rheinisches Bildarchiv, Köln / 9. © Landesgalerie Sachsen-Anhalt, Halle-Moritzburg

MARIAUX 1. Bibliothèque du Musée des arts décoratifs, Paris, Album Maciet 309bis/35 (Fotografie: Michele Tomasi) / 2. © DRAC Champagne-Ardenne / 3. Archive de l'auteur (Rudolf F. Burckhardt, *Der Basler Münsterschatz*, Basel: Birkhäuser, 1933, Abb. 263) / 4. © Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, photographie x / 5. © St. Johannes Evangelist zu Selm-Cappenberg, Katholisches Pfarramt (photographie: LWL) / 6. © Staatsarchiv Nürnberg, Rst. Nürnberg, ms. 399 a

KUNZ 1. © Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Mainz (H. Straeter) / 2.–7. und 9.–15. Archiv Verfasser (Fotografien 2–6, 8, 11–15: Tobias Kunz; Fotografien 7, 9–10: Lorenz Enderlein, Tübingen) / 8. © Bildarchiv Foto Marburg (Fotografie: Lala Ausberg)

HURLEY 1. © Réunion des musées nationaux (Musée du Louvre, Département des arts graphiques, album Alexandre Lenoir, fol. 18=RF 5279.19, recto)

THOME 1. Archiv Verfasser (*Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments Français*, Paris: Didot, 1816, Tafel 5) / 2. Archiv Verfasser (Fotografie: Markus Thome) / 3. Archiv Verfasser (*Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Zürich: Verlag des Schweizerischen Landesmuseums, 1915, Tafel nach S. 20) / 4. © Bildarchiv Foto Marburg / 5. © RMN-Grand Palais (Fotografie: Franck Raux) / 6. Archiv Verfasser (*Le Musée de Cluny. La pierre, le marbre, l'albâtre, la terre cuite*, Paris: Librairies-Imprimeries réunies, 1895, Tafel 17) / 7. Archiv Verfasser (*Der Neubau des bayerischen Nationalmuseums in München*, hrsg. von Gabriel von Seidel, München: Bruckmann, 1902, Tafel 16) / 8. Archiv Verfasser (*Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Zürich: Verlag des Schweizerischen Landesmuseums, 1915, Tafel nach S. 4)

LAFONTANT VALLOTTON 1. Archive de l'auteur (Hans Lehmann, *Guide officiel au Musée national suisse*, Zurich: Hofer, 1898) [p. 2] / 2. © Musée national suisse, Zurich, SLM-DA, NEG-94114 / 3. Archive de l'auteur (Alexandre Du Sommerard, *Les Arts au Moyen Âge*, Paris: Caboché, Garneray & Cie, 1840, planche 3) / 4. © Musée national suisse, Zurich, SLM-Plan, NEG-123817 / 5. © Musée national suisse, Zurich, SLM-Innen, NEG-7243 / 6. © Musée national suisse, Zurich, SLM-DA, NEG-140136 / 7. © Musée national suisse, Zurich, IN-99, NEG-1922

WETTER 1. © Ev. Kirche A. B. Kronstadt (Fotografie: Radovan Boček, Prag) / 2. © Ev. Kirche A. B. Kronstadt (Fotografie: Árpád Udvardi, Kronstadt) / 3. © Győr, Székesegyház Kincstára (Fotografie: Attila Múdrak, Esztergom) / 4. Archiv Verfasserin (*Magyarország Műkincsei*, Budapest u. Wien: M. Gerlach & Co, 1902–1903, Bd. 1, Abb. 147) / 5. Archiv Verfasserin (*Magyarország Műkincsei*, Budapest u. Wien: M. Gerlach & Co, 1902–1903, Bd. 1, Tafel 1) / 6. Archiv Verfasserin (*Magyarország Műkincsei*, Budapest u. Wien: M. Gerlach & Co, 1902–1903, Bd. 1, Abb. 158)

BEER 1. Archiv Verfasserin (*Deutsch-Nationale Kunstausstellung Düsseldorf 1902*, Düsseldorf: Verlag der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung, 1903, Tafel 31, Fotografie: Otto Renard) / 2. © Rheinisches Bildarchiv, Köln (Fotografie: Emil Hermann) / 3. Archiv Verfasserin (Jozef de Coö, *Fritz Mayer van den Bergh. Der Sammler, die Sammlung*, Schoten: C. Govaerts, 1979, Abb. 36) / 4. © Rheinisches Bildarchiv Köln (Fotografie: Emil Hermann) / 5.–6. Archiv Verfasserin (*Die Denkmalpflege* 16 [1914], S. 106) / 7. © Bildarchiv Foto Marburg (Fotografie: Emil Hermann) / 8.–14. © Rheinisches Bildarchiv, Köln

BRÜCKLE 1. © Estate of Joseph Beuys, VG Bild-Kunst, Bonn 2015 / 2. © Museumslandschaft Hessen-Kassel / 3. © Gräfliche Rentkammer Erbach (Fotografie: Büchler) / 4. © Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm / 5. Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, Connecticut (Inv.-Nr. 49 3678) / 6. Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, Connecticut (Inv.-Nr. 33 30 copy 11) / 7. Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, Connecticut (Inv.-Nr. 49 3490) / 8. Archiv des Corpus Vitrearum Deutschland, Freiburg i. Br. (© A. Gössel) / 9. © Museumslandschaft Hessen-Kassel (Fotografie: U. Brunzel) / 10. Archiv Verfasser (*Illustrierte Zeitung*, 1858) / 11. Archiv Verfasser (Walter Curt Behrendt, *Alfred Messel*, Berlin: Bruno Cassirer, 1911, S. 74) / 12. Archiv Verfasser (Fotografie: Wolfgang Brückle)

COLL 1. Archive de l'auteur (photographie: Gaspar Coll) / 2.–8. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone / 9.–13. Archive de l'auteur (photographies: Gaspar Coll)

LIEPE 1.–3. and 5.–9. © Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm / 4. © Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm (photograph: A. Wahlberg)

MONDINI UND HAUPT 1.–5. © Fondazione Franco Albini (Fotografien: A. Villani) / 6. Archiv Verfasserinnen (*L'Architettura. Cronache e storia* 4 [1958], Nr. 33, S. 160) / 7.–8. © Civico Archivio Fotografico, Milano, Deposito Fondazione Beic (Fotografien: Paolo Monti) / 9. Archiv Verfasserinnen (Fotografie: Daniela Mondini) / 10. Civico Archivio Fotografico, Milano (Fotografie: Paolo Monti)

O'DONNELL 1.–7. © Henie Onstad Kunstsenter, Arkiv, Høvikodden

LINDLEY 1. © Victoria & Albert Museum, London / 2. © Getty Images (photograph: Hans Wild) / 3.–4. © Tate photography, London / 5.–6. © Royal Academy of Arts, London / 7. © The Henry Moore Foundation (photograph: Jerry Hardman-Jones) / 8.–11. © Tate photography, London

DIEBOLD 1. © Bobrowsky Kommunikation & Design (Viernheim) / 2. Author's archive (*Die Kunst im Deutschen Reich* 5 [1941], p. 39) / 3. Courtesy of the Historische Museum Frankfurt a. M. / 4.–6. Courtesy of the Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest / 7. © Author's archive (*Art in America* [October 1993], p. 115) / 8. © Peter Hinschläger (Aachen), Stadt Aachen

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Lektorat: Barbara Kappelmayr, München (deutsche Beiträge);
Pierre Alain Mariaux, Neuchâtel (französische Beiträge);
Katherine Vanovitch, Knapp Hill, South Petherton (englische Beiträge)

Gestaltung und Satz: Friedrich Forssman
Reproduktionen: Birgit Gric, Deutscher Kunstverlag
Druck und Bindung: Graphisches Zentrum Cuno GmbH & Co. KG, Calbe

© 2015 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Paul-Lincke-Ufer 34, D-10999 Berlin
www.deutscherkunstverlag.de

ISBN 978-3-422-07334-0